التعبير المسموع والتعبير المرئي
وفن التمثيل

دراسة يكتبها
نبيل الألفي

التعبير المسموع والتعبير المرئي وفن التمثيل

مقدمة حول خطر الوقوف عند معرفة القواعد والتعريفات

كثيرون من أساتذة الفنون المختلفة لا يميلون الى تقييد الفن داخل حدود ثابتة ولا يحبذون كثيرا الاستناد إلى القواعد الشديدة النمطية والتعريفات البالغة العمومية ، ويحذرون شباب الفنانين من الاعتقاد بأنهم يعرفون كل شئ لمجرد إلمامهم بمجموعة قواعد وتعريفات من خلال قراءة المختصرات المتصلة بفنهم .

والواقع ، أن الاهتداء الى تعريف للشعر لا يكوّن شاعرا ، كما أن الإلمام بحشد نظرى لقواعد العزف لا يكوّن عازفا ، وهؤلاء الأساتذة محقون في موقفهم بلا ريب إذا كانت صلة الفنان بفنه ستقف عند حدود الانتهاء إلى تعريف أو معرفة قاعدة .

فالمعيار الحقيقى لنماء قدرات الفنان ، يتمركز فى شعلة دائمة للممارسة والتمرين والتناول العملى للتقنية ، أى " التكنيك " ، أو الحرفية إذا شئت .

وليس هناك فى الحقيقة أستاذ فى فنه دون سيطرة وهيمنة كاملة على حرفية هذا الفن .

فقط هناك قضية صغيرة يمكن أن تثار بهذا الخصوص فيما يتعلق ببعض الفنون مؤداها : أن الوصول البطئ المضنى إلى الإتقان الحرفى ، قد يصاحبه — لسوء الحظ — ضرب من التخلى عن الحماس والحيوية الأولى .

وفى هذه الحالة ، يمكن كذلك اعتبار السيطرة على هذه المسألة بتضاريسها من متطلبات الفن : لأنه إذا كان من الضرورى الاحتفاظ بالبساطة المعبرة ، فإنه يتحتم أيضا امتلاك ناصية التكنيك بالدراسة العملية

و النظرية والتمرين والتجريب جميعا .

مثل هذه القضايا تكون مطروحة بصفة خاصة مع الفنون الشديدة الارتباط بالتكوين العضوى للفنان ، بمعنى أن يكون الفنان هو العازف وهو الآلة فى الوقت نفسه .

عندما يضيق عازف الناى بعدم كفاية نايه ، فإنه يستطيع أن يتخلى عنه ويلجأ الى ناى آخر ، لكن الموقف لا يتم تجاوزه بمثل هذه البساطة عندما يتعلق الأمر بفنون من قبيل الباليه ،أو التمثيل ، أو الغناء ، أو الإلقاء .

إن الوصول بنماء مواهب الممثل وقدراته الطبيعية إلى مستوى امتلاك ناصية فن الاداء التمثيلى أمر ينبغى التسليم بأنه يحتاج إلى رغبة أكيدة ، وجهد كبير ،وإرادة لا تلين ، ودراسة متصلة ،وتمرينات كثيرة ، مع فطنة متكاملة وعقل يقظ دائم الاحتفاظ بتوازنه ... وهنا ، بل هنا فقط ، يمكن للقواعد التى يُحسن تطبيقها أن تكون مفيدة ، ويمكن كذلك أن نتدرب على استخدامها ،وعلى ألا نقيد أنفسنا بها إذا لم تكن من القواعد القليلة الملزمة .

لقد أردت فى صدر تناولنا النظرى لمقومات فن التمثيل أن اطرح أمامك هذه القضية المقرونة بالنظرية والتطبيق حتى لا تتجاوز رؤيتك الأبعاد الحقيقية لهذه الدراسة .

ماهى المقومات الأساسية بوضوح ؟

هناك بطبيعة الحال دراسات متعددة ومتنوعة ومراجع مترجمة إلى العربية عن فن التمثيل ومناهج إعداد الممثل المحترف ، ولست أريد لك فى المجال المحدود لدراستنا هذه ـ أن تضل طريقك فى خضم عالم متشعب من الدراسات والمراجع ، بقدر ماأريدك مستندا على منهج بسيط وواضح فى معرفة مقومات فن التمثيل فى خطوطها العريضة .

لذلك ، سنرتكز فى تحديدنا لمقومات هذا الفن على " الجمهور " ، باعتباره قاعدة الاستقبال التى لايمكن الغاؤها أو التجاوز عن وجودها .

فالجمهور يسمع : وهذا يتصل ـ فى فن الممثل ـ بتكييف الصوت والنطق وحركة الكلام من حيث السرعة والبطء والارتفاع والانخفاض . إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجه فى فن الإلقاء ، أى فن التعبير بالكلمة المنطوقة .

والجمهور يرى : وهذا يتصل ـ فى فن الممثل ـ بتكييف الأداء الصادر عن قسمات الوجه وعن حركات الجسم وإشاراته واتجاهاته وانتقالاته .. إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجه فى فن التعبير بالحركة .

والجمهور يتأثر ويستوعب : لأن الممثل لن يخاطب السمع والبصر فحسب ، وإنما سيخاطب فوق هذا وذاك عقول المتفرجين وقلوبهم ، وهذا يتصل ـ فى فن الممثل ـ بحسن تكييف التعبير الصادر عن الاستخدام المركّب لعنصرى الصوت والحركة ، وعلى قدر ماوهبته الطبيعة للممثل من خصائص عضوية وعقلية كالذكاء ، والقدرة على التركيز ، والمخيلة ، والحساسية ، والشفافية الجمالية ... إلى غير ذلك مما يشكل شخصية الممثل الفنان . وهذا بطبيعة

الحال هو المجال الجوهرى الذى يفيض على مجالىّ التعبير السابقين وعلى الأداء بصفة عامة .

على أن التمثيل الإذاعى يمارس بمقومات جزئية مسموعة فقط ، باعتبار أن حركة أداء الممثل فى استديو الإذاعة لا يعوّل عليها بالنسبة للمستمع ، كما أن التمثيل الصامت من ناحية أخرى يمارس بدوره بمقومات جزئية مرئية فقط ، فضلا عن أن بعضكم قد لا يكون متجها إلى احتراف التمثيل وإنما إلى أن يعمل مذيعا بالإذاعة أو بالتلفزيون أو مدرسا للتربية المسرحية بالمدارس ... وهذا كله يحبذ أن تتطرق بعض الشئ إلى الحديث عن مجالات تطبيق فن الإلقاء وفن التعبير بالحركة الجسمانية فى إطار حياة المجتمع باتساعها وتعدد مجالاتها أيضا .

فن الكلام فى حضور جمهور

الواقع أن " الكلام فى حضور الجمهور " فن عريض يتصل بمجالات عريضة فى حياة كل مجتمع ،فاليوم فى واشنطن أو فى دمشق أو فى القاهرة ـ كما كان قديما فى أثينا أو فى روما ـ الإنسان مطالب بأن يتكلم ليعلم، ويتكلم للحصول على أصوات الناخبين ،ويتكلم من أجل الوصول إلى السلطة كما يتكلم من أجل الاحتفاظ بها .

فالكلام فى حضور جمهور فن له أهميته البالغة فى الحاضر كما فى الماضى ولقد اهتم به القدماء بشغف شديد تشهد به معالجات البلاغة التى خلفوها لنا .

قد تكون هناك بعض الخصائص التقنية التى لم يعرفها القدماء فمخاطبة الجماهير مثلا من خلال " الراديو " تجعل المتكلم يصل الى المستمعين ـ الذين لا حصر لهم ،والذين لا يراهم ولا يملك ان يتخيل ردود الفعل لديهم . وفى الاجتماعات الدولية يتوجه المتكلم الى وفود تضع ما يشبه الخوذات على رؤوسها ، واذا كانت لديك فكرة تود أن تصل إليهم فهى لن تصل إلا بواسطة مترجمين فوريين يجلسون فى غرف محكمة الغلق ، حيث تخرج من عندهم الفكرة التى تريد توصيلها مذاعة بعدة لغات فى اللحظة نفسها أثناء كلامك . وإذا كنت تتوجه مباشرة إلى مجموعة من الناس تجمعوا خصيصا للاستماع إليك فإنك تستخدم " مبكر الصوت " الذى يمكن ـ نتيجة لخلل بسيط ـ أن يشوه صوتك .

انه التطور الآلى يتغلغل بالضرورة إلى ميدان هذا الفن ويفرض بعض الملامح التقنية الجديدة .

ولكن هذا التصور الآلي ، لم يحل بطبيعة الحال دون استمرار بعض القواعد التي مازالت تصلح لكل زمن ولكل البلاد ،ولا يلغي بعض الدروس الأساسية القديمة .

فعندما توجد اللحظة التي يتوجه فيها المتكلم إلى مجموعة من الناس تتجمع لتكوّن هذا الموجود الجماعي المسمى الجمهور ، يكون أمام المتكلم عدة قواعد لا يستطيع اغفالها دون أن يعرض نفسه للفشل .

ذلك أن إلكلام الى مستمعين ،له قوانينه الخاصة التي تختلف عن قوانين الأسلوب المكتوب ، فبرغم أننا نستخدم في الحالين كلمات وجمل إلا أنه لا ينبغي أن نكتب كما نتكلم ،أو نتكلم كما نكتب !

فما الذى ينبغي عمله ليجيد الإنسان الكلام ،ويجعل الناس يحسنون الإنصات إليه ؟

- هناك من يتكلم ليعلّم .
- وهناك من يتكلم ليقنع .
- وهناك من يتكلم للإثارة .

وأمام اختلاف هذه الحالات مثلا ،يختلف المنهج والأسلوب والاستطيقا ، حتى القيمة المعنوية نفسها تختلف هي أيضا بحسب الأحوال .

الكلام للتعليم :

عندما يتكلم الإنسان ليعلّم يختفي مع كلامه الاهتمام بالانتها. إلى مصلحة مستهدفة ،أو على الأقل يختفي الاهتمام بجعل المستمع يميل إلى اتخاذ حكم ،أو ينعطف إلى التصويت في جانب معين ، ويفترض " جوته " أنه

لا أمانة حقيقية إلا لدى المتأمل •

وذلك الذى يعلّم مرتبط فى جوهر مهمته بقوانين التأمل ، ومعنى ذلك أنه يستطيع ـ هو وحده ـ أن يجعل " الحقيقة " شغله الشاغل ، فلا يهتم بتغير اكتشافها وعرضها ، دون أن تكون لديه حتى فرصة أن يسأل نفسه : ماذا سيفعل الآخرون بها ؟ إنه موقف فنان ، الاصل فيه على صعيد العمل ـ هو ان يسعى المرء الى معرفة الحقيقة •

والاستثناء يكمن ـ بطبيعة الحال ـ فى أن تكون لدينا مصلحة فى قول هذه الحقيقة •

والواقع أن " التعليم " لم يسلم من ذلك الاستثناء المخل بموقف المعلم فالسلطات المنظمة لشئون التعليم تفرض رقابتها على المعلمين وعلى من يمارسون البحث العلمى ، ولا تميل هذه السلطات إلى تركهم ينشرون بحرية نتائج بحوثهم ، و تشهد الحرب العالمية الماضية على سبيل المثال ، بأن العلم قد وضع فى خدمة الحكومات ، ولم يعد يعتبر ملاحقة غير مغرضة للحقيقة ، وانما أداة للقوة ! وفى حالات عديدة يلاحظ كذلك أن التعليم والإعلام قد أصبحا من المصطلحات التى تواجه خطر ترادف المعنى •

ولكن الديمقراطيات العريقة الخليقة فعلا بهذه التسمية تتيح للجامعات والمعاهد أن تكون متحررة ولا تمارس حيال " المدرّس " رقابة تفرض عليه أن يخدم حقيقة موجّهة • فكيف يكون إذن كلام المدرس فى هذه الحالة ؟

إن الكلام الذى يستهدف التعليم ينبغى أن يتسم بالنقاء ، ونستطيع أن نشبه كلام المدرس بعملية الترشيح التى تتناول السائل المحمل بالشوائب

فتجعله ماءً صافيا ورائقا .

فالمتلقى يريد أن يفهم ويطيب له أن يسمع ولا يحلو له أن يُبهر إلا بعامل الذكاء وحده .

والوضوح ينجم عن أسلوب بالغ التحديد ـ كما ينجم أيضا عن خطة محكمة جيدة البناء ، أو عن عرض ينمو ويتطور على نحو منطقى .

لأنه مما يخفف من جهد المتلقى أن يعرف إلى أين يتجه المتكلم ، وأن يكون متابعا فى كل لحظة لإيقاع الحديث ولاطّراد نمائه نحو خلاصته .

والانتباه يكون عادة أسهل إذا شعر المتلقى أن المتكلم محتفظ بسيطرته التامة على كلامه ، ويزن بدقة الزمن الذى فى متناول يده .

على أن النصائح التى يمكن قولها فى هذا المجال يستعصى فى الواقع حصرها ، إذ تختلف مثلا معايير بلاغة المعلم من قاعة مشحونة بالطلاب ، إلى رواق صغير يفرض طابع الألفة والحوار المثمر على العملية التعليمية .

فحسبنا ما أشرنا إليه فى هذا المقام بهذا الخصوص .

الكلام فى الناس للإقناع :

يقترح أستاذ فرنسى يدعى " توليه " : أنه يجب أن نتكلم كالرجال عندما نكون صادقين والحق فى جانبنا ، وكالنساء عندما نكون مخطئين .

وأعتقد أن هذه مبالغة ، لأن الكلام للإقناع لا يستطيع فى الغالب أن يرتكز على فضيلة الحقيقة وحدها .

صحيح أنه إذا كان ما نريد الإقناع به عادلا ... عادلا تماما ، فإنه يكفى ـ للإقناع ـ عرض العناصر كما هى ، دون أدنى مواربة أو تحايل ،

لأن الحقيقة هنا ستفرض نفسها كالضوء . ولكن إذا لم يكن الأمر كذلك أو حتى ليس كذلك بالضبط ، ألا ينبغى فى هذه الحالة العمل على إرضاء الحقيقة ؟

إن الكلام فى الناس للإقناع ــ بكل أسف ــ يندرج تسعة أعشاره تحت هذه الحالة . وتغيير مجال الانتباه ــ لدى رجال السياسة ــ يعتبر من أنجح الوسائل ، إنه " تكتيك " القواد الكبار الذين لا يقبلون دخول المعركة فى الوضع الذى يجدون أنفسهم فيه ضعافا ، وإنما يستدرجون العدو إلى نقطة تكون لهم فيها القوة ، وكل القدرة على تدميره .

غير أنه لا يحسن استخدام هذا " التكتيك " مع الأساتذة الراسخين من المفكرين ، لأنهم على دراية واسعة بأسراره . وإنما هو ينجح بالأحرى مع الشخصيات البرلمانية .

وحتى فى حالة ما إذا لم يكن هناك مجال للتغيير فيما يتعلق بالمسألة المطروحة ، فإن المتحدث المهتم بالإقناع والانتصار على خصمه ، لا يستطيع أن يترك للأشياء وللملابسات أبعادها الدقيقة ، ما دام الأمر يتعلق بالضبط بإظهار هذه الأبعاد تحت ضوء يكون أكثر توافقا مع النظرية التى يدور الدفاع عنها .

وللتأثير على الحاضرين يتطلب فعل بلاغة الإقناع أن لا نكون مضطرين للتأكيد على العناصر التى تخدمنا فى الوقت الذى يشيع فيه بالقاعة جو الاستدارة إلى الساعة .

الكلام فى الناس للإثارة :

مع الكلام لتحريك المشاعر تكون البلاغة الحقيقية التى لا تكتسب بالتعليم

فالاعتبارات هنا خاصة جدا ، ويتحتم الاعتراف بأنها تستعصى على التحليل والتحديد .

هناك عادة طابع معين للصوت فى مصدر هذه البلاغة ، ونحن نعلم جيدا الى أى مدى يمكن أن تكون ذبذبة الصوت الانسانى قادرة على تحريك المشاعر .

ينبغى أن يكون هناك الكثير من التوافق بين جهاز المتكلم وبين الاسماع بالقاعة ، فالعامل العضوى يفرض نفسه على الفراغ فى المقام الاول .
وعلى هذا يمكن أن اضيف : أن ناتج الانفعال لا ينفصل عن قدر معين من الحضور محمل بالعاطفة ، يفرضه المتكلم وهو ينهض ليأخذ الكلمة ، يكفيه ان يظهر ليكون الجو الجماعى الذى يثيره قد خلق ويستطيع الكلام مكتسبا صفة " المغناطيسية " بالمعنى الحرفى للكلمة .

يجب الا ننسى ان المتكلم – مهما تكن شخصيته – يعتبر واحدا فقط من العناصر المكونة للموقف ، ومن المكمل له يوجد خارجة جو القاعة بجمهورها . فمشاركة المكان ومشاركة المستمعين تحت تأثير حركة المتكلم هو ما سيجعل شعلة الانفعال تظهر ، فالكلام هنا ليس مونولوجا وهذه ملاحظة جوهرية – وانما حوارا ، او بتعبير اكثر دقة : مشاركة بين فرد وجماعة ، وبدون هذه المشاركة يسقط اكثر الكلام بلاغة فى الفراغ والموت . ويمكن القول كذلك بأنها مسألة " درجة حرارة قبل كل شئ .

صحيح أننا امام بلاغة الكلام هنا – كما نكون امام الشعر – لا نستطيع القول بأن النص القابل للفهم لا اهمية له : ولكنه ينبغى أن يكون واضحا

ان الجوهرى هنا يكمن فى التيار الذى يتحقق بين ذلك الذى يتكلم وبين اولئك الذين يستمعون .

وحسب تعبير نيتشه :

" من ناحية اذرع تمتد ، ومن ناحية اخرى مخلوق ينتقل منه فيضان العواطف والقوة الى المستمعين " .

ان المتحدث المفطور يحس هذا النداء ومثل هذه الموهبة لا تكتسب وانما يولد الانسان مكتسبا اياها .

على أننا بعد الاستماع الى خطاب له قيمته البلاغية العالية ، يحسن الا نحاول قراءته بعد ذلك ، لا لان كتابته ستكون مفتقدة الدقة ، ولكن لان الجمل المكتوبة ، كانت فى شعلة الانفعال شيئا مختلفا تماما عن هذه التى تقرأ محددة فى ابيض واسود على ورقة ميتة . وحتى اذا لجأنا فى الكتابة للاشارة الى ردود الفعل لدى المستمعين : التصفيق ، ـ والهمهمة ، والضحك ، والابتسامة .. وغيرها ، فان ذلك لا يكون الا بمثابة اشارة الى شئ كان ، ولم يعد كائنا ، واصبح من غير الممكن الاحتفاظ به فى وعاء مغلق .

لان السحر وحده ـ ان جاز التعبير ـ هو الذى فى طوقه اعادة الحياة للحظة فريدة انتهى وجودها .

ان هذا الحضور الذى يعتبر شيئا سحريا بشكل ما ـ لا يرجع الفضل فيه مع ذلك كلية الى العوامل العضوية فحسب ، فالاشعاع الصادر عن المتكلم يرجع فى معظمه الى شخصية المتكلم ... الى قدراته الصادرة عن شخصيته كانسان بكل اختصار .

اننا اذا عرفنا ان ذلك الذى ينهض ليأخذ الكلمة لديه شئ يقولـــــه وأن مشاعره الشخصية هى مصدر الهامه ، فانه يستفيد من هذا سيطـــرة فورية ، وهذا يتضمنه ما اتفقنا على تسميته : حضوره .

حينما يكون الكلام للاثاره فان العواطف هى التى تقنع ، والرجـــل البسيط العادى الذى يتكلم منفعلا بعاطفة ، يكون مقنعا اكثر من المتحدث البليغ فى تعبيره دون أن تكون لديه مثل هذه العاطفة النابضة .

هذا ولا بد أن يكون الانسان مقتنعا بما يقول ، والقدماء كانوا يعرفـــون ذلك جيدا عندما قالوا : ان الكلام فعل قبل ان يكون اى شئ اخـــر والبلاغة العضوية الشهيرة يساء استقبالها اذا كانت مفتقدة الايمان .

ومع ذلك فلا يتحتم تصور ان اعتناق المتكلم لما يقول يعتبر مسألـــة لا يمكن تجاوزها ، فأحيانا قد لا يكون لدى المتكلم هذا الاعتناق لمـــا يقول ، ومن منا يستطيع ان يزعم لنفسه وجود هذا الاقتناع الشخصى دائمـــا ؟ لذلك ينبغى أن يتصرف المتكلم فى هذه الحالة كما لو كان لديه هــــذا الاقتناع الشخصى ، فأصحاب بلاغة الكلام الكبار ينبغى أن يكونوا فـــى هذا الموقف ـ كالممثلين الكبار ـ متميزين بالقدرة على تمثيل اعتناق نظرية او اعتناق عاطفة ، بحيث يشخص المستمع " الاقتناع الشخصى " للمتكلم علـــى أنه اقتناع صادق .

ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن هناك سمة مشتركة بين الممثل الكبـــير والخطيب الكبير ، ونحن لا نقلل من شأن ايهما بعقد هذه المقارنة ، فلا بـــد من الموهبة عندما يتعلق الامر بفنانين وليس بمجرد بشر .

فن الالقاء والمخترعات الحديثة

أشرت فيما تقدم الى أن التطور الالى لم يحل دون استمرار بعض قواعد فن الالقاء التى مازالت تصلح لكل زمن ولكل بلد ، ووقفت بعد ذلك فى شئ من التفصيل أمام اهم الخصائص الواجب توافرها فى كل من الالقاء للتعليم ، والالقاء للاقناع ، والالقاء للاثارة وتحريك المشاعر والعواطف .

على أننى سأحرص بعد ذلك ـ فى شئ من المقارنة ـ على أن اطرح لكم مزيدا من الضوء على مدى تأثر فن الالقاء بالمخترعات والوسائل التقنية الحديثة .

فيما مضى ، لكى يتكلم المرء امام جمع عريض ، فى قاعة كبيرة ، او فى الهواء الطلق ، كان ينبغى له امتلاك ناحية صوت قوى وفعال .

وحكاية " ديموستين " ـ فى اثينا القرن الرابع قبل الميلاد ـ معروفة فهو عندما خابت مرافعاته الاولى ، وفطن الى وجود نقص فى كفايته العضوية حيال فن الكلام وفقا لمقتضيات البلاغة لدى الاغريق ، استعان بارشادات الممثل " ساتيروس " وخاض معركة عنيدة ضد عوامل ضعف كفايته فكان يحشو فمه بالحصى ، ويعلو بصوته فوق صخب الامواج ، ويسجن نفسه شهورا كاملة فى قبو وقد حلق جانبا واحدا فقط من راسه اتقاء لاية رغبة فى التسلية مع الاصدقاء أو الخروج للنزهة ... وقد نجح ديموستين من خلال ذلك فى التغلب على جوانب النقص فى ادائه ، وصار عظيم التمكن من فن الالقاء فى مجال المرافعات ، ثم فى مجال السياسة .

ولست استعيد هذه الحكاية هنا ، لا طالبك بأن تحذو حذوها ، لاننا

هنا ـ على العكس ـ نحاول ان نبين أن حركات بلاغة الالقاء فـــي فترات ازدهارها القديمة لم تعد تتوافق كل مقوماتها مع موجات الاثـــير ومع متطلبات فن الالقاء المعاصر بصفة عامة ، وانما استعيدها لاذكـــرك بأن طريق التدريب العملي ليس مجرد طريق لاجادة فن الالقاء فحســب ولكن للتخلص ايضا من بعض عوامل النقص في قدراتك الالقائية ما اذا كـــان ثمة عوامل غير مستعصية من هذا القبيل لديك .

ولقد كان خطباء الثورة الفرنسية على سبيل المثال ايضا ، يتميزون جميعهم بصوت قوى ، يتيح لهم اقتحام اكثر الاجتماعات اضطرابا وصخبا .

كما كان من المعروف بصفة عامة لدى القدماء : " ان الخطيب لا يستطيـــع ان يحقق بلاغة الالقاء في الهواء الطلق بصدر ضيق ، وصوت كصوت النســاى وقامة قزم ، وايماءات واشارات فلسفية ، وعينين منخفضتين في اتضاع . "

أما اليوم ، فاستخدام الميكروفون ومكبر الصوت يتيح للجميع تقريبا ان يتوجهوا بالحديث الى الجماهير الغفيرة نظرا لان هذه الادوات تطرح اعتباراتـ اخرى جديدة :

فمعها يتطلب الامر توجيه عناية اكثر للنطق المفصل ، اذ من خلال مكبـــر الصوت تتضخم ايضا عيوب النطق واخطاؤه .

والالقاء بصفة عامة ينبغى ان يكون اكثر تؤدة ، على أن لحظات الصمـــت الطويلة تعتبر مع ذلك غير مقبولة .

كما ان فم الملقى ينبغى أن يظل محتفظا بالمسافة نفسها تقريبا بينـــه وبين الميكروفون ... اذا بالغ في الاقتراب فالصوت يؤدى الى احداث ـ ذبذبات معدنية ، واذا بالغ في الابتعاد فكل شئ يتحول الى همهمـــة

خاتمة ٠

ودرجة الصوت كذلك لها هنا حدودها ،فالطبقات الصوتية البالغة الانخفاض او البالغة الحدة تفود مباشرة الى تشوه غير مستحب ٠

والملاحظ أن معظم المتحدثين الكبار قد ضايقهم فى البداية وجود الميكروفون وازعجهم ان كلامهم يبدو لهم وقد اصابه تغيير غريب ٠٠٠ ثم كان عليهم بعد ذلك ان يتكيفوا مع هذه التقنيات الحديثة ،ويكبحوا جماح نزعاتهم الخطابيــة ٠

كل قاعات الاجتماعات الكبيرة أصبحت جميعها مزودة بمكبر الصوت ، بل انه اصبح موجودا ايضا فى الجوامع والكنائس ،بحيث لم يعد هناك اى مبرر لان يحتل المنبر مكانا متوسطا بين المتعبدين ٠ وبالتالى ،يمكن القول بأن مشكلة " الاسماع " ـ فى اطارها المعمارى ـ لم تعد اليوم مطروحة بالنسبة للخطباء والمتحدثين فى شئون الدين والدنيا ٠

ولكن بالنسبة لبعض المجالات الاخرى كالتمثيل المسرحى ، والغناء ،والعزف ينبغى ملاحظة ان قضية " الاسماع " ودقة معالجته معماريا ، تظل مع ذلك مثارة ،وتتطلب الحلول المقرونة بها بالحاح شديد ،حيث أن سائر البلدان المعنية بفنون العرض الراقية ، مازالت فى بناء دور الاوبرا ـ والمسارح ،وقاعات الاستماع الموسيقى بمختلف اشكالها واحجامها ـ تتمسك بأن يصل الاداء الى الجمهور محتفظا بنقائه المباشر ، دونما حاجة الى وساطة هذه الوسائل الالية ٠

٠٠٠ وليس هنا على أى حال مجال التوسع فى تناول هذه القضية ٠

واذا أردنا لكلامنا ان يكون لبضع لحظات مقصورا على " الراديو " نستطيع القول بأنه لا ريب يعتبر اختراعا رائعا ،فهو يحمل موجاته فى اقصى مناطق كوكبنا بعدا ، ويتيح للكلام المنطوق أن يستعيد مكانته التى كان قد افتقدها على أثر انتشار الطباعة .

ولكن من يمارس الالقاء من خلاله ،يتكلم داخل " استديو " فى مواجهة جهاز معقد ،ولا يرى المستمعين اليه ،كما انه هو ايضا غير مرئى بالنسبة لهم كما سبق ان أشرنا الى ذلك .

وبالتالى ،فان الجانب العضوى لدى المتحدث ــ اشاراته وتعبيره الحركى لم يعد يدخل فى الاعتبار . وقد تكون فى هذا فائدة للبعض ،او خسارة للبعض الاخر .

ان التأثير المحرك لفعالية الملقى ، المتمثل فى حضور مستمعين ، والذى يعتبر ينبوعا للارتجال والتلقائية ،كان كبار أساتذة البلاغة الكلامية قد اكدوا الاشارة اليه ،اذ نجد " شيشرون " مثلا يقول :

" ان تجمع الناس للاستماع يعتبر اجمل مافى الموقف بالنسبة للملقى لانه حينئذ يكون مدفوعا بصورة طبيعية الى أن يمنح كلماته مزيدا من الضوء واللمعان .

فالجمع المحتشد للاستماع له دوره الحيوى ،وكما ان عازف الناى لا يستطيع العزف بغير ناى : كذلك الملقى : لا يستطيع أن يكون بليغا بغير حشد من المستمعين " .

وأعتقد أن حماس شيشرون البالغ فى استعمار التشبيه ،لا يغير من حقيقة أن غياب هذا العنصر يمثل خسارة بالنسبة للملقى .

ويمكن أيضا أن تكون هناك خسارة بالنسبة للمستمع ،فالنظرة ، وتعبير الوجه ،وتغيير الهيئة ، والاشارة ٠٠٠ وكل مايصدر عن المتكلم من اجادة ـ لفن التعبير الحركى ، كان من شأنه أن يساند الانتباه ، ويساعد اولئك الذين يستمعون على الاستيعاب •

أما بالنسبة لمتكلم الراديو ،فصحيح أن الميزات المرتبطة بطابع صوته تستطيع أن تكون شديدة الجاذبية ومساندة تماما لقوة الافكار ، ولكنه فى اطار الحيز الزمنى المحدد له ـ لا يستطيع أن يبيح لنفسه الارتجال لان حصر المعنى وايجاز الكلام هنا هما القاعدة ، والاعادات تبدو فى معظم الاحوال مستهجنة وتعتبر اسرافا لا معنى له •

واذن ،فحركات بلاغة الالقاء فى فترات ازدهارها ،لا تتوافق كل مقوماتها مع موجات الاثير ،حيث ينبغى للاداء من خلال الراديو ان يقترب من طابع المحاضرة ،أو بالاحرى يقترب من طابع المحادثة مع ذلك المستمع الذى يجلس بمنزله على أريكته المريحة عادى القدمين •

ويستخلص ايضا مما تقدم ،أن تبادل التأثير المرتبط بالالقاء من خلال الراديو يعتبر محدودا جدا ،فى حين أن الالقاء المقرون بالحضور المباشر للمستمعين الذى تساند ، ارنانات الصوت ، ويسانده الفعل الجسمانى والتعبير الصادر عن قسمات الوجه ـ مازال هو وحده الذى يستطيع ان يبلغ مناطق الحمية والحدة ،ويصل الى مستوى تحريك المشاعر والعواطف المعجز

ولكن هاهو " التليفزيون " يعيد الى فعل الالقاء قدرا كبيرا من قيمته اذ أصبحت الكلمة المنطوقة مقرونة بصورة مرئية ،تقترن بدورها بقدرتين كبيرتين للحركة ، متمثلين فى : حركة الكاميرا ،وحركة الملقى •

وقد يصح لنا القول بأن الالقاء من خلال التليفزيون يظل مرتبطا باعتبارات الميكروفون ومقيدا بحركة الكاميرا واطار صورتها ، وأن حركة الملقى لها هنا ايضا قيودها وتقنياتها ، وينبغى لها ان تكون مختزلة الى أقصى حدود بساطة التعبير .

كما يجوز لنا ايضا - برغم توفر احساسنا بمعاصرة الفعل حيال البث المصطلح على وصفه بأنه " على الهواء " - ان نشعر بأننا مازلنا مفتقدين عنصرى " الحضور الحقيقى " و " المشاركة الجماعية " .

ولعله من الطبيعى كذلك ، التسليم بوجود تفاوت متكرر بين شدة الصوت وابعاد الصورة ، ووجود افتقار الى بعض الاحكام التقنى الذى مازال ضروريا لمنح اعادة الارسال الكثير من الخصائص التى تتميز بها الفرجة المباشرة

غير أن ذلك كله ، لا يغير من حقيقة ان التليفزيون قد ساهم بدوره مساهمة عريضة وفعالة فى أن تستعيد الكلمة المنطوقة سيادتها .

وهكذا - فى ضوء ماتقدم من مقارنة وعرض - يتبين لنا كيف اصبح للتقنيات الحديثة انعكاساتها على فن الالقاء ، فلا شك أن هذه التقنيات - بكل ماتتيحه من بث مباشر ، وتسجيل ، واستنساخ للشرائط واذاعتها - قد غيرت الكثير من الاعتبارات العضوية والشروط المادية الواجب توفرها لمن يريد ان يصبح متحدثا ، كما ان الصياغة الادبية نفسها اصبح عليها ان تتكيف مع هذه الاجهزة الجديدة التى صارت اليوم مستخدمة فى العديد من المجالات ، وفى كثير من المدارس ، واحكام استخدامها قد فتح آفاقا عريضة امام دراسة وتعليم فن الالقاء ذاته بمختلف ابعاده ، فى مجالات الحياة ، بحيث اصبح من المرتقب بلورة علم بلاغة جديد ، ينهض

حيا وعمليا ،واقل تأثرا بالكتاب من علم البلاغة القديم •

على أننا بعد الجولة السابقة مع فن الالقاء والمخترعات الحديثة ،يظل أمامنا ان نعود ثانية الى الاعتبارات العامة ، والركائز الاساسية العلمية والفنية المرتبطة بالالقاء ، استكمالا لمحاولة تكثيف دراسته فى مثل هذا الاطار الزمنى المحدود ، فلا يخفى ان دراسة الالقاء ـ لكى تكون عظيمة الجدوى ـ ينبغى أن تكون ممتدة على مساحة زمنية عريضة ،بحيث يتوفر لها كل مايلزمها من الوقت ،والمعالجات العملية •

خشية المواجهة لدى المبتدئين

هناك ملايين يرغبون فى أن تكون لديهم فرصة الكلام الى الناس • انهم يريدون أن يتحكموا فى عصبيتهم ،ويشعروا بأنهم قادرين على التفكير وقوفا ليتكلموا على تمام راحتهم ،وبثقة ، أمام مجموعة مهما تكن اهميتها •

وهذه النتيجة ليست صعبة التحقيق ،اذ مع تسليمنا بأن فن الخطابة المقرون بتحريك المشاعر والعواطف يحتاج الى مواهب وقدرات خاصة لا تكتسب بالتعليم ، لاينبغى لنا مع ذلك أن نتصور هذا ضروريا لكل مجالات فن الالقاء ،أو ان القدرة على الكلام مقصورة على مثل اولئك الافراد ـ ذوى القدرات الاستثنائية : فهناك فن الكلام ،كما هناك فن للعب الكرة وكل فرد ـ فيما اعتقد ـ يستطيع تنمية قدراته الكلامية واستثمارها بشرط ان تكون لديه الرغبة القوية فى ذلك •

أن ماتريد تحقيقه برغبة قوية ـ مالم يكن مستحيلا ـ ستستطيع تحقيقه بلا ريب •

والروائي الروسي الكبير " دستويفسكي " يرى كذلك ان الانجاز يتوقف على مدى ضخامة الحافز ،فاذا كان الحافز في ضخامة " جذع شجرة " فانك تستطيع العبور عليه الى الشاطئ الاخر من النهر ،أمام اذا كان في حجم " قشه صغيرة فانك لن تستطيع ان تتقدم مستندا اليه قيد انملة .

فعليك اولا وقبل كل شئ ،ان تتابع رغبتك في النجاح ، وتعدد الميزات التي يمكنك اكتسابها كثمرة لاتقانك فن الكلام للناس .

وسواء اكنت تريد الكلام الى الناس في اطار الحضور المباشر ،او من خلال اجهزة الاذاعة والتليفزيون ،عليك في الحالين ان تفكر فيما يمكن ان يعنيه امتلاك ناصية فن الكلام بالنسبة لك : اقتصاديا ، واجتماعيا وأي معاليه وأي مكانة يمكن ان يحملها هذا الامتلاك الى شخصك ؟ ثم ايقظ حماستك للدراسة والتدريب والممارسة ،وتذكر ان سرعة تقدمك على مدى قوة رغبتك .

بعض المتحدثين يفكرون ويتكلمون في مواجهة المستمعين والمشاهدين على نحو افضل مما يفعلون في حياتهم الخاصة مع احد زملائهم او اصدقائهم او ذويهم ،لان هذا الضرب من المواجهة لايكون عادة خانقا للالهام وانما ــ على العكس ــ يكون بمثابة المثير المهيئ له .

ويمكن أن يكون الامر كذلك بالنسبة اليك ايضا ، بحيث تصبح ــ برغبة حقيقية تتطلب لنفسك لحظة هذه المواجهة .

واذا كنت ممن يتهيبون مواجهة الجمهور او الميكروفون او الكاميرا ،فلا تتخيل أن حالتك استثنائية .

هناك كثيرون من أصحاب بلاغة الكلام المشهورين ـ فى بداية ممارستهم للالقاء كانوا فريسة للخجل ،خجل يصل فى بعض الحالات الى حد ود الخوف والشلل الذى تجمد به القريحة وتظلم الذاكرة : حدث ذلك فى الماضى ،ويحدث ايضا لدى المعاصرين .

لقد عرف " الرتج " بين الخطباء منذ زمن بعيد ،وقيل ان الرتج ليس عارا ،وانه ان عد من لم يعرف الرتج عظيما ،فأعظم منه من عرفه وتغلب عليه .

وقيل أن " شارلى شابلن " عندما طلب اليه التحدث بالاذاعة لاول مرة اصر على كتابة حديثه مسبقا ثم قام بالقائه قراءة ، وبرغم أنه كان قد واجه الجمهور على خشبة المسرح كثيرا ، الا أنه كان عند مواجهته للميكروفون يصاب بدوار كذلك الذى يصيب مسافر فى شتاء عاصف .

عندما يكون المتحدث مقبلا على مواجهة الجمهور او الميكروفون ، يمكن أن ينتابه فى كل مرة ذلك الشعور بالخشية او بالخجل : ولكنه من الملاحظ أن ذلك يكون فى البداية فقط ،وبعد بضع لحظات ـ بعد ان يقف او بمجرد ان يشرع فى الحديث ـ يختفى هذا الشعور نهائيا .

والمتحدث المبتدئ ،الذى يهتم باعداد نفسه ، ويمارس تمرينات منتظمة للتنفس والالقاء ،سيتصرف بثقة ،وليس هناك ماهو أعظم من هذه الثقة سلاحا لقهر تلك الخشية من المواجهة .

على أن الاعداد والاستيعاب لما تريد قوله ،يعتبر مسألة جوهرية لا لتأكيد ثقتك بنفسك فقط ،ولكن لنجاحك فى الوصول بأدائك الى غايته .

فأنت لا تستطيع أن تحقق تصديا ناجحا لفن الكلام الى الناس ، دونما اعداد لهذا التصدى ،ودون استيعاب كامل مسبق لما ستقول .

هناك بطبيعة الحال بعض الخلاف فى الرأى حول مدى الاعداد اللازم لما سيقال ، اذ لدينا حالات قد تقتضى افساح مجال للارتجال والتلقائية واخرى ينبغى ــ او على الاقل يفضل ــ ألا يكون بها مجال لذلك ٠

غير ان المسألة المطروحة هنا ، تشير الى " اعداد " والى " استيعاب " وخلاصة الراى : أنه سواء أكان الاعداد كاملا ، او فى مجرد خطوط عريضة او رؤية عامة ، فان الاستيعاب الحقيقى " لما تريد قوله يعتبر ضرورة لا يصح لك أبدا ان تتجاوزها ٠

لانه ليس من المعقول أن تتطلب استيعاب المستمعين لما تقول ، دون ان تكون أنت نفسك مستوعبا له

ومن الشائع فى هذا الصدد : ان مايصدر عن فهم حقيقى يبلغ افهام الناس ، ومايصدر عن القلب يصل الى القلوب ٠

واذا جاز أن يكون هناك من يتحدث الى الناس دون استيعاب لما يقول فانه فى هذه الحالة يكون شأنه كفيف يسعى الى معاونة كفيف اخر على عبور الطريق !!

الابعاد العضوية ورعايتها

المعروف أن الكلام لدى الانسان يرتكز على ثلاث دعائم هى : التنفس ، ــ والصوت ، والنطق ٠

وينظر الموسيقيون الى الصوت الانسانى على أنه أكمل الالات الموسيقية اذ يعتبرون الحنجرة البشرية آلة موسيقية وترية عجيبة التركيب غاية فى دقة الصنع ٠

وتنقسم الاصوات البشرية الى ثلاث مستويات عامة :

ـ اصوات الرجال .

ـ واصوات النساء .

ـ واصوات الاطفال .

على أن اصوات الاطفال ـ بغض النظر عن الجنس (ذكر ام انثى) ـ تعتبر تقريبا متشابهة مع اصوات النساء من حيث الطابع والاتساع .

وليس هناك فى الواقع مايبرر ان نتوقف هنا عند اوجه الاختلاف التى يصح ان تطبع اصوات الاطفال ،وانما الجدير بالملاحظة هو أن الاولاد فيما بين سن ١٣ الى ١٥ سنة يواجهون مرحلة تغيير الصوت ، وهى مرحلة انتقال عضوية صعبة ، ومقرونة بالمخاطية ،وتحول دون ارسال الاصوات ارسالا واضحا على تمام راحتها ، اذ سرعان مايتخللها ان يصبح الصوت مبحوحا خشنا ومنفرا ... انها فترة دخول الطفل فى دور المراهقة ،او فترة تغيير الريش " على حد تعبير الفرنسيين .

وأثناء هذه الفترة ينبغى الامساك نهائيا عن الغناء او ممارسة الالقاء ممارسة عريضة ، خشية الانتهاء الى ردود فعل مؤسفة ،تتمثل غالبا فى فقدان الصوت .

فالانتظار هنا ضرورة ،لانه بعد وقت معين ـ يختلف بحسب الاولاد ويتراوح بين سته أشهر وسنة كاملة ـ يكون الصوت قد انخفض بمقدار ديوان (اوكتاف) انه صوت الرجل قد حل محل صوت الطفل .

وهذه الفترة لها مجالها ايضا لدى البنات ،ولكن بطريقة اقل حساسية منها لدى الاولاد ،حيث أنهن يحتفظن بالمساحة الصوتية والطابع الصوتى كما كانا تقريبا قبل هذه الفترة الانتقالية .

وعدد الوان الاصوات البشرية لاحصر له ،فهو قد يتفاوت بقدر عدد الناس ومع ذلك فقد حصرت الموسيقى العالمية هذه الاصوات وقسمتها من حيث مناطق حدتها الى ثلاثة أنواع : حاد ،ومتوسط ،وغليظ .

وأطلقت الموسيقى على هذه الانواع مسميات فنية لاصوات الرجال يقابلها مسميات اخرى لاصوات النساء .

فالصوت الحاد للرجال يسمى : " تينور " .

والمتوسط : " باريتون " .

والغليظ : " باص " .

والتينور يقسم الى تينور قوى ،وتينور اول ،تينور خفيف ،وتينور كوميك وهذا الاخير يتميز بقدرته على بلوغ الصبغات الحادة .

اما الباريتون فيقسم الى باريتون ،والى باريتون مرتفع .

وأما الباص فيقسم الى الباص المغنى ويستطيع الباريتون المتميز بالقوة فى الصبغات العريضة أن يبلغه ،ثم الى الباص العميق او الباص النبيل وكان قديما يسمى الباص المقاس " .

وبالنسبه لاصوات النساء يسمى الحاد : " سوبرانو "

والمتوسط : " ميزوسوبرانو " .

والغليظ : " كونترألتو " .

ويقسم السوبرانو الى سوبرانو خفيف ،وسوبرانو ،وسوبرانو درامى .

كما يقسم الميزوسوبرانو الى ميزوسوبرانو ،والى د وجازون " وهو ميزو سوبرانو خفيف .

أما الكونترألتو فهو نادر وليس له تفريعات .

ويستطيع كل محترفى الغناء والالقاء ـ من الرجال والنساء ـ ان يحتفظوا بقوة اصواتهم وحسن رنينها الى مدى بعيد ، اذا انتظم لهم التدريب الصوتى على أسس سليمة ، والتزموا الاعتدال فى حياتهم ، وابتعدوا عن الاسراف فى كل مامن شأنه أن يؤذى طبيعة الجهاز الصوتى .

والواقع أن التنفس ، والصوت ، والنطق ، لهم جميعا اجهزة عضوية بالجسم البشرى يتحتم على محترفى الغناء والالقاء حسن رعايتها ، باعتبار انها أجهزة تؤثر بشكل مباشر او غير مباشر فى تكوين الكلمات ونطقها ، وفى الاداء الصوتى بصفة عامة . ويمكن حصر الاعضاء التى تتألف منها هذه الاجهزة فى ١٢ عضوا :

١ـ الحجاب الحاجز ، وهو غشاء يفصل بين المعدة والرئتين وله دوره فى عملية التنفس .

٢ـ الرئتان ، وهما عضوان اسفنجيان على جانب كبير من المرونة ولهما وظيفة المنفاخ .

٣ـ القصبة الهوائية ، وهى حلقات غضروفية مكسوة بغشاء مخاطى وتتلخص مهمتها فى ايصال الهواء من والى الرئتين .

٤ـ الحنجرة ، وبها الحبلان الصوتيان او الوتران .

٥ـ لسان المزمار ، وهو غضروف على شكل اصبع تتصل قاعدته بمؤخرة اللسان وتتجه مقدمته الى أعلى ، وتتمركز وظيفته فى اغلاق مجرى الهواء عند تناول الطعام ، وأهميته بالنسبة للنطق تكمن فقط فى أنه يؤثر على اتساع الفراغ البلعومى الذى يقع أسفله حيث يتحرك مع مؤخرة اللسان .

٦ـ البلعوم ، وهو الفراغ الموجود خلف اللسان وتتكون عنده بعض الحروف فى اللغة العربية كالعين والهاء .

٧- اللهاء ،وهى عضلة متصلة بنهاية سقف الفم ولها اثرها فى النطق اذ -
يتكون عند ها بعض الحروف فضلا عن انها تفسح المجال لتكوين
حروف اخرى فى التجويف الانفى •

٨- التجويف الانفى ، فراغ يساعد على تقوية الصوت ورنينه عند تكوين
الحروف الانفية كالنون والميم •

٩- تجويف الفم ،ويعتبر اهم اعضاء النطق التى تساعد على تقوية جميع
الاصوات نظرا لسعته وقابليته للاتساع والضيق ، كما يعتبر سقفه
احد ادوات التشكيل المهمة ،ويمكن تقسيم ذلك السقف الى ثلاث مناطق
اللثة ويتكون عند ها التاء والسين ،والصلبة ويتكون عند ها حروف مثل
الشين واللام ،ثم الرخوة ويتكون عند ها حروف مثل الكاف والحاء •

١٠- اللسان ،ويعتبر اهم اعضاء النطق على الاطلاق اذ يساهم فى تكوين
اكثر الحروف بمقدمته ووسطه ومؤخرته •

١١- الاسنان ، وهى تشارك مع الاعضاء الاخرى فى تكوين بعض الحروف -
مثل الفاء والصاد والراء •

١٢- الشفتان ،وهما تشاركان مع الاعضاء الاخرى فى تكوين بعض الحروف
الاخرى مثل الباء والميم •

وهناك بطبيعة الحال مجالات عريضة لتدريبات التنفس والصوت والنطق
يمكن أن نلتقط من بينها على سبيل المثال اربع طرق للرياضة التنفسية :

- استيعاب سريع وزفير بطئ •
- استيعاب بطئ وزفير سريع •
- استيعاب سريع وزفير سريع •

ـ استيعاب بطئ وزفير بطئ •

كما ان هناك فرصة لمواجهتك بنصائح تقول لك فيما يتعلق بالتنفس ايضا :

ـ تنفس بعمق وبدون احداث صوت •

ـ لا تصل بالكلام حتى نفاذ النفس •

ـ اشرع فى الكلام بمجرد استنشاق النفس •

ـ لا تنظر حتى نفاذ الهواء من الصدر لتأخذ نفسا جديدا •

غير أننا نجد أنفسنا مضطرين الى العودة من وقت لاخر الى مسألة " النظرية والتطبيق " ، فمثل تلك الطرق ومثل هذه النصائح المتعلقة بالتنفس لا طائل وراءها اذا لم يعمل بها يوما ، واذا لم تقترن بمحاولات مختلفة ومتكررة للتطبيق ، ثم بالتكيف بعد ذلك مع مناهج ثابتة تجدها اكثر المناهج توافقا مع طبيعتك وطبيعة الموضوعات او المناسبات او البرامج التى تمارس من خلالها فن الكلام •

لنفترض على سبيل المثال ايضا ، انك مطالب كذلك برعاية " الذاكرة " وتطويعها وتطوير قدراتها ، من أجل ان تحتفظ طوال لحظات القائك بما اصطلح على تسميته " الهيمنة " ، ولكى يكون بوسعك توظيفها فى استشهاد ، او فى احكام تنفيذ خطة برنامج ميدانى ، أو فى استظهار قصيدة عليك أن تقوم بالقائها •••• الى غير ذلك مما يصح أن تستند فيه على الذاكرة •

فانك فى هذه الحالة ستجد نفسك فى مواجهة دراسات مطولة ومتشعبة عن ذاكرة بصرية ، وأخرى سمعية ، وثالثة عاطفية ورابعة لمسية •• الى غير ذلك مما يندرج فى وعاء حواس الانسان وتجاربه ، وسيؤكد لك المتخصصون فى دراسة هذا الموضوع : أن الرجل العادى وأستاذ علم النفس النابغ لا يستخدم أى منهما اكثر من ١٠٪ فقط من استعداده الفطرى للتذكر ، أما

الباقى فيدده ضاربا عرض الحائط بالقوانين الطبيعة التى تحكم " ميكانيكية الذاكرة وتنحصر اساسا فى ثلاث عمليات هى : التسجيل ، والتكرار ، والربط وهى عمليات غاية فى البساطة شرحت لك ابعادها .

فاذا نجحت فى أن تستخلص لنفسك من هذه الدراسات منهجا لاستغلال استعدادك الفطرى للتذكر ، فانه سيظل امامك تطبيق هذا المنهج لتتمكن فعلا من توظيف ذاكرتك بصورة حيوية فى ممارستك لفن الكلام ، وسيكون التطبيق بطبيعة الحال هو أهم مافى هذه المسألة ايضا .

كما اننا اذا عدنا على المستوى النظرى الى اجهزة التنفس والصوت والنطق لنتابع وظيفة التنفس ، او تقسيمات الاصوات وتصنيفاتها ، او مخارج الحروف ومواضع الوقف ، والقواعد والمعالجات والتمارين المقرونة بسائر هذه النواحى فان مثل هذه المذكرات الملخصة لن تتسع بحال للتطرق الى كل هذا ولذلك احيلك الى احدث ثلاثة كتب فى هذا الموضوع تضمها المكتبة العربية وهى ـ لحسن الحظ ـ تتناول بتوسع معقول مختلف الدراسات والقواعد المتصلة بالموضوع دونما اغفال للاشارة الى التمارين والتطبيقات .
وهى بحسب الترتيب الابجدى لاسماء مؤلفيها :

١ـ " تربية الصوت وفن الالقاء " للاستاذ سامى عبد الحميد .
٢ـ " فن الالقاء " . للاستاذ عبد الحميد سليم .
٣ـ " فن الالقاء " للاستاذ عبد الوارث عسر .

على أننى ـ بهذه المناسبة وحتى لا ازحمك فى نهاية هذه المذكرات بقائمة موسعة للمراجع ـ اوصيك بالاطلاع على كتابى . :

ـ اعداد الممثل " لستانسلافسكى .

ـ و " تدريب الممثل " لغشمان ٠

وهما لحسن الحظ ايضا تضمهما المكتبة العربية فى ترجمة جيدة ، ويمكـــــن
ان يفيداك كثيرا فيما يتعلق بقضايا اعداد الممثل المحترف وتدريبه٠

الحركة كتعبير جسماني

لا شك أن استخدامنا المتشعب لكل من اللغتين المنطوقة والمكتوبة كثيرا ـ مايجعلنا ننسى أن هناك لغة ثالثة : هى لغة الحركة .

ونحن بالرغم من اغفالنا لشأن هذه اللغة ، لانكف مع ذلك يوما عن استخدامها ،فهى لغة تصدر عنا مقرونة بتصرفاتنا وأفعالنا وان كنا لانكاد نتبين فى أغلب الاحيان اننا نستخدمها .. وهى ايضا لغة قديمة قدم الانسان نفسه ،لانها اول لغة استعان بها ليعبر عن ارادته ، وعن مخاوفه ، وعن رغباته وشهواته وحاجاته .. وسواء اهتم الانسان بهذه اللغة أو احتقر شأنها ،فانها ستظل على الحالين لغة حية مابقيت الانسانية تحفق بالحياة .

وليس ذلك لمجرد انها مظهر ارادى لاينفصل عن التأثر الحسى او لمجرد انها اوضح اللغات وأسرعها وأكثرها عالمية واوسعها انتشارا ، ولكن لانها فوق هذا وذاك لغة تحيا بالضرورة فى شتى الفنون : فى النحت ،والخطابة والرسم ،والباليه ، وفى كل فن يتعرض لتصوير الانسان فى تفكيره او فى شعوره او فى قيامه بأى فعل من الافعال .. فكم من خطيب او محاضر استعان بها ليدعم كلماته ويؤكد بلاغته ،وكم من رسام او مثال لاتنقصه القدرة او الامكانيات ولكنه لم يستطيع أن ينتج الا لوحة جامدة او قطعة نحت باردة لا لشئ الا لان هذه اللوحة او تلك القطعة تنقصها حركة عاطفية لم يعرف الا نموذج ـ (الموديل) المتململ ان يعطيها من ذات نفسه ،أما المغنى او المغنية ممن منا ينكر افتقار كل منهما الى التخلص من قوالب الابتسامات والحركات الاوتوماتيكية الكاذبة التى لاتعبر فى ذاتها عن شئ بقدر ماتسهل مهمة

الصوت ،وأما الادباء والشعراء من كتاب القصص ومؤلفى المسرحيات فمن منا لم يلحظ عبر قراءته لانتاجهم انهم يلجأون بدورهم الى هذه اللغة ليرسموا فى ظل الحقيقة صور الحركات المرئية للمشاعر والعواطف .

اننا من خلال مثل هذه الاطراف من الامثلة ، نستطيع ان نلمح اهمية نضج وعى الفنان بالتعبير الحركى الذى يصدر عن الجسم ، ونضج الوعى بهذا الضرب من التعبير الحركى يمكن طبعا ان يبلغ شأوه المطلوب من خلال تشريح علمى ومعرفة حقيقية للحركة الجسمانية فى مختلف مظاهرها وأبعادها .

فهى :-

* يمكن أن تصدر عن الرأس او الجزع او الاطراف او عن قسمات الوجه .
* ويمكن ان تكون لا ارادية ،او بصفة اعرض تلقائية يعكسها الجسم كلمسائر اعضائه كوحدة متكاملة .
* ويمكن أن تكون متعمدة ومنعكسة جزئيا فى بعض تفاصيل الجسم على نحو ارادى .
* ويمكن أن تكون رد فعل مباشر لانفعال غريزى .
* ويمكن أن تكون انجازا او تنفيذا لفعل من الافعال .
* ويمكن أن تكون عنصرا ايضاح او تصوير او تأكيد مصاحب للكلمة المنطوقة .
* ويمكن أن تكون تعبيرا صامتا (بانتو ميم) فتستطيع أن تترجم فى غير كلام (الصفة) و (الاسم) و (الضمير) و (الفعل) ،وان كانت مع ذلك لا تستطيع فى الغالب ان تترجم (ظرف الزمان) .

واذا كنا قد اشرنا فيما تقدم من سطور هذه الدراسة الى أهمية تعبير الحركة فى الفنون المختلفة ،وعبرنا بذلك عبورا سريعا دون أن نحرص على

تحصيل ما للتعبير الحركي من خصائص وارتباطات وقسمات مميزة في النحت او الرسم او كتابة القصة او غيرها من الفنون .. فذلك لاننا في الواقع لانستهدف من اشارتنا الى اهمية الحركة في شتى هذه الفنون الا ان ننبه المثلين الى ضرورة العناية بدراستها وتوسيع افق وعيهم بها .. لانه اذا كان للغة الحركة كل هذه الاهمية الحيوية في مثل هذه الفنون التي أشرت اليها ، فان لها من باب اولى اضعاف هذه الاهمية بالنسبة للتمثيل بل انها تعتبر عنصرا رئيسيا من عناصر هذا الفن الذى يرتكز اولا وقبل كل شئ على تصوير شخصيات تلتقى وتفترق فى احداث درامية .

وما دامت صياغة الحدث الدرامى ، ينبغى أن تكون فى اعتبار مصمم المناظر والملابس ، كما ينبغى أن تكون موضوع دراسة وتحليل وتقويم بالنسبة للناقد ولكل معنى بمعالجة الادب المسرحى ، وما دام الحدث الدرامى من ناحية اخرى يعتبر مقرونا اساسا بفن الممثل ، فانه يكون من المنطقى اذن ان نستطرد لتعرف ابعاد الحركة وأهميتها فى فن التمثيل .

ولقد سبق لنا فى صدر هذه الدراسة أن ارتكزنا ـ فى تحديدنا لمقومات فن التمثيل ـ على " الجمهور " باعتباره قاعدة الاستقبال ، ـ واوضحنا كيف أن الممثل مطالب بأن يقدم فنا لاذن المتفرج وعينه وفهمه واحساسه جميعا .

وصحيح ان تكييف الممثل لادائه على مختلف تلك المستويات المرتكزة على قاعدة الاستقبال ، ينهض كذلك مرتبطا بضروب شتى من العلاقات ، اذ يكيف الممثل اداءه مرتبطا بأداء باقى الممثلين او الماثلين المشتبكين معه ومرتبطا بالسيناريو أو بالمسرحية نفسها بطابعها وعصرها والاتجاه او المذهب او التيار الادبى الذى تنتمى اليه ، بل ومرتبطا على نحو اشمل بمختلف المعطيات

المشاركة معه فى نسيج العرض ٠٠ وكل ذلك بطبيعة الحال له اهميته
غير أننا ـ فى ضوء ماتقدم من تحديد للمقومات الرئيسية فى فن الممثل ـ قد
وضح لنا ما للحركة من دور عنصرى وجوهرى فى فن الممثل ، واصبح من
الطبيعى بعد أن عرفنا موقعها بين جملة مقومات فن الممثل الرئيسية
أن نعود لالتقاط الخيط فنجعل كلامنا منصبا عليها اساسا ، متجها
نحو مزيد من الاهتمام بها ٠

ومنهج دراسة الحركة وصقلها لدى الممثل ينبغى ـ فى رأيى ـ ان يتضمن
ثلاث مراحل رئيسية يمكن أن تتحقق فى منهج الدراسة اما متعاقبة واما
متداخلة ٠٠٠ بالاضافة الى عدة دراسات مكملة يمكن أن تساعد الممثل
فى صقل وتعميق ادائه للحركة ٠

مع المرحلة الاولى :

اذا كان العازف يستخدم فى عزفه الة معينة ، فان الممثل ـ اذا جاز لنا
التشبيه ـ هو ايضا عازف وهو نفسه الاله فى آن واحد ، وهو قياسا على
هذا من الممكن أن يكون شأنه شأن عازف البيانو مثلا ، الذى عليه اولا وقبل
كل شىء ان يكتسب مرونة عضوية فى العزف ، وأن يدرب كل اصابعه على
سلم البيانو فى صبر وجلد ٠٠ لذلك اعتقد ان المرحلة الاولى من دراسة
التعبير بالحركة لدى الممثل ، تنهض بدورها اولا وقبل كل شىء مع اساس
معين من التربية البدنية ، على الوجه الذى يكسب جسمه مرونة تامة ويجعله
يجيد التحكم فى جميع حركاته وسكناته ٠٠ فى ملامح وجهه ، واتجاهات راسه
وحركات يديه ، وذراعيه ، وقدميه ، وساقيه ، وجذعه ٠٠ انها مرحلة
تدريبات عضوية متتابعة يقوم فيها مثلا بالتدريب على الاسترخاء التام ، ثم

على التنفس ، ثم على أن يجعل كل عضلة من عضلات جسمه تقوم بدورها ..
لانه بعد أن يتمكن من معرفة كيانه العضوى ومن التحكم فيه ، سيستطيع
ان يجعل منه خادما مخلصا لارادته ، وبالتالى لادائه الفنى .. ولانه
من هنا ، من هذه البداية بالذات ، يستطيع كممثل ان يكون فنانا وخالقا
بكل معنى الكلمة .

مع المرحلة الثانية :

ينبغى ان يتضمن منهج دراسة الحركة تدريبات ترتبط بايجاد حلول
للمسائل العامة التى تنتظره فى استديو التلفزيون او بلاتوه السينما او على
المسرح : كيف يتماسك واقفا ، كيف يمشى ، كيف يجرى ، كيف يتوقف فجأة؟
كيف يصعد ويهبط درجات السلم ؟ كيف يجلس ؟ كيف يقع مغشيا عليه ؟
وهو فى هذه المرحلة يقوم بتدريبات على هذه الحركات وغيرها بشكل
مجرد ، وعلى أساس من التقليد الذى تقتضيه طبيعة المجال الفنى الذى يمارس
فيه اداءه ، أى دون أن يتقيد بخصائص شخصية معينة .

مع المرحلة الثالثة :

بعد المرحلتين السابقتين ، يأتى دور أهم وادق مرحلة ، بل اكثر المراحل
متعة للممثل ايضا ، لانه خلالها سيعالج تكييف حركة الشخصيات ، فهو
فى هذه المرحلة سيحاول أن يضفى خصائص الشخصية ومقوماتها على
الحركات والتصرفات التى سبق له أن درسها وأصلحها وهذبها بشكل
مجرد فى المرحلة السابقة ، ان امام المشى مثلا ، سيجد ان البخيل لا يمشى
مثل مجنون ليلى الذى لا يمشى بدوره مثل الحاكم بأمر الله ، ثم ذلك
البخيل أو المجنون او الحاكم فى الموقف المراد تمثيله ، هل هو مرح ؟ هل

هو متعب ؟ هل يسير الى هدف ام الى غير هدف؟ ولا ريب ان الممثل باستيعابه للمرحلة الثالثة يكون قد استوعب المراحل الرئيسية الثلاث ، ـ وأصبح قادرا على أن يصور الموقف او الازمة الدرامية التى تجتازها الشخصية بكل ابعادها النفسية تصويرا محكما ، وقادرا كذلك على مزج تعبيره بالحركة فى تكامل وسلاسة واندماج ـ مع عناصر التعبير الاخرى التى يستخدمها فى فنه ، بحيث تبدو الشخصية التى يؤديها شخصية متكاملة بكل مافيها من أبعاد عضوية وغير عضوية .

مع الدراسات المكملة :

* دراسة سيكلوجية الحركة من حيث ارتباطها المباشر بالانفعال الغريزى وبحركة النفس داخليا ، وتعتبر دراسة سيكلوجية الحيوان كذلك عاملا مساعدا فى تفهم ابعاد الحركة من حيث هى المظهر اللاارادى الذى لاينفصل عن التأثر الحسى .

* دراسة الطابع العام للحركة فى التاريخ وفى المجتمعات المختلفة وفى مدارس حركة الاداء بالمسرحى العالمى ، فالطابع العام للحركة مثلا فى المسرحية الرومانتيكية ، غيره فى التراجيديا الكلاسيكية غيره فى مسرحية تنتمى الى اتجاه (شريحة الحياة) والى المدرسة الطبيعية .

* الاهتمام بمقاييس علمى التشريح والجمال ، ويتأمل تعبيرات الحركة فى الاعمال الادبية والفنية التى تتعرض لتصوير الانسان .

* ملاحظة الحركة كتعبير جسمانى فى الحياة نفسها ، واعتبارها مصدرا للالهام والدراسة .

* هذا ويمكن الافادة كذلك من اتجاهات اساتذة التمثيل والاخراج المسرحيين

فى معالجتهم لصياغة الحركة ،فنحن من " انطوان " الى " كوبو " الــى يارو " مثلا نستطيع ان نواجه فى المسرح الفرنسى اهتمامات خاصـة ومتباينة فى معالجة الحركة ، كما نستطيع أن نواجه على سبيل المثـال كذلك لدى كل من جيميه " و " ديلان " اتجاها خاصا لمعالجـة حركة المجموعات ، اذ كان الاول يطلب الى ممثلى شخصيات المجموعـة أن يقوموا بنفس الاشارة فى نفس اللحظة مؤلفا على هذا النحو مـن حركة المجموع تأثيرا قويا باهرا فى تعبيره عن انصهار المجموع فـى وحدة واحدة ... أما " ديلان " فكان يؤثر ان يترك لكل شخصية فـى المجموعة فرديتها محاولا بذلك وبمعالجة كل عنصر على حدة ، أن يجعـل المجموعة غنية بالابعاد والظلال ،ويقدمها اكثر حيوية واكثر انسانيـة فى تعبيرها .

مع الجوانب الاكثر دقة وفنية فى التمثيل بتركيز على المسرح

ان اعطاء الاهمية للكلمة المنطوقة او للحركة الجسمانية او للحظات الصمت التى يصح توزيعها هنا او هناك خلال سياق العرض ... كل ذلك يختلف اختلافا نسبيا :

* هناك حالات تمتزج فيها هذه العناصر وتتآلف فتتعادل اهميتها .
* وهناك لحظات تبلغ فيها الكلمات اوج اهميتها الدرامية ، فتتلاشى حولها اهمية كل العناصر الاخرى وتتوارى فى الظلال .
* وهناك مواقف قد يلمع فيها الحب مثلا ، كامنا وراء التفاته دهشة مفاجئة اكثر مما يلمع صاخبا خلال تصريح من تصريحات الحب الزاخرة بالكلمات الطنانة .

* وكذلك الصمت ،فهناك مثلا لحظات الصمت الموزعة كفواصل بين الجمل وفقرات الحوار وهى لحظات ينبغى ان ينهض توزيعها على اساس من الفطنة والتبصر والاحساس والذوق السليم .. ثم ان هناك ايضا الصمت الذى يحوى العواطف والمشاعر .. تلك العواطف والمشاعر التى لا تريد او التى لا تستطيع الشخصيات ان تعبر عنها ... فقد يتطلب التكوين النفسى لشخصية ما ،فى موقف ما ،أن تتألم هذه الشخصية الما صامتا لا يستلزم اشارات عريضة ولا صيحات ضخمة ولا كلمات عظيمة .

بين المكان والزمن فى تكييف صياغة العرض المسرحى

اننا عندما نتكلم عن العرض المسرحى نفترض وجود جمهور تجمع لحضور مسرحية تجرى احداثها داخل مزيج مترابط من المكان والزمان . فكل

مأساة او ملهاة لابد أن تتخذ مجراها فى حيز معين من المكان وخلال حيز خاص من الزمن حيث يتكيف التعبير المسرحى عن طريق الحركة المرئية والكلمة المسموعة ولحظات الصمت الموزعة هنا وهناك ٠

والمخرج يكيف مع الممثلين طرح الحركة او قبضها ،ويعلق الزمن ويوزع لحظات الصمت : وهذه كلها عناصر ايقاعية فى مجموع التقسيم والتجزئ المتتابع للعرض المسرحى ٠

وهذا التجزئ والتقسيم يكون عادة قد نهض اولا على اساس جمالى (استطيقى) معين لدى المؤلف المسرحى ٠٠ فجأة كل مسرحية فى قمة غاياتها الدرامية تستلزم ايقاعا اصيلا خاصا بها ٠٠ انها تستلزم ايقاعا جديدا مبتكرا لكل العناصر المتنوعة المتغيرة فيها ،وهذا الايقاع لايتحقق وجوده الا فى حياة المسرحية معروضة على خشبة المسرح ، بل انه لايتمثل الا فى هذه الحياة كما ان هذه الحياة لايتمثل قوامها الا فيه ٠

وهناك فى الواقع علاقة حسابية بين الزمان والمكان فى العرض المسرحى مادام الممثل يتحرك فى مكان محدد اثناء زمن محدد للعرض ٠٠٠ وهذه الصلة الحسابية تفرض بوضوح الالتزام المستمر من أجل الايقاع النهائى لكل المعطيات الفراغية والزمانية ٠٠٠ والحركة على اساس هذا الاعتبار الميكانيكى : هى الانتقالات ، هى تطور الممثل فى دوره وتغيره ،وهى اشاراته وكلماته ،انها الحركة بمعناها المظهرى العادى ٠

كما ان هناك فى الواقع ايضا علاقة بين التعبيرات المختلفة الصادرة عن القول وعن الحركة الجسمانية ٠٠٠ لان الوحدة النفسية للشخصية تريد هذا الترابط والتوافق بين الكلمة والحركة الجسمانية ٠٠٠ فالشخصية وقد

تجمدت من الذعر مثلا لا تستطيع ان تذرع خشبة المسرح فى حيوية ونشاط والشخصية يغلى مرجلها بالغضب لا تستطيع أن تتحرك فى رخاوة وهدوء ...

ومن هنا قد نرى أحيانا بعض التنافر بين افعال الشخصية وتصرفاتها وبين الاطار ، وقد يصطدم تحقيق الحركة بشئ من الصعوبات .

فالانتقالات : طولا ، وعرضا ، واحيانا ارتفاعا .. قد لا تسمح او تستجيب لشروط الحيز الزمنى الذى تتطلبه الحركة النفسية او الشاعرية

* هناك اماكن لا يستطيع الممثل ان يضرب فيها بقدميه .
* هناك مسافات اطول مما ينبغى أو اقصر مما ينبغى .
* هناك حيز من الفراغ لا نستطيع ان نملاه ، وحيز اخر ينصح بالامتلاء او التجمد .

فالتقدير الزمنى للفعل الدرامى لا يسمح لنا بأن نتخذ خطوة واحدة او ثلاث خطوات او ثلاثين خطوة ... على السواء .

ولكن هذه الميكانيكية السينمائية ـ ان جاز لنا ان نسميها هكذا ـ ليست الا شكلا بين الاشكال الاخرى فى مجموع التأليف الايقاعى للاداء فى حياة المسرحية .

وقد نجد بعض المخرجين لا تنقصهم البراعة فى استخدام هذه الميكانيكية السينمائية ولكنهم مع ذلك يقعون فى كثير من الالتماسات والارتباكات التى تبدو فى انتاجهم : نتيجة للافتقار الى الشفافية الجمالية احيانا ، واحيانا اخرى لعدم الكفاية المادية او العقلية فى التوزيع النهائى البالغ الصعوبة .

ولو كانت تلك الميكانيكية السينمائية هى كل ما هنالك ، لاستطعنا ان نتناول الانتقالات للحركة وعصا المقياس للايقاع ، وأن ننظر الى دقائق الساعة

كمعيار ثابت للحيز الزمنى .

ولكن الزمن فى العرض المسرحى يعنى منفعة اخرى كبيرة اعمق من الاستعمال الفراغى .. والحركة لها كيان اخر غير الكيان المظهرى المرتبط بحساب بندول الساعة .. فنحن لو تأملنا جيدا ماهى الحركة الناجمة عن مجموع الحركات المختلفة فى عالم المسرحية ، لوجدنا انها لا ترتكز كثيرا على حيز حسابى للزمن بقدر ماترتكز على جوهر خاص لعالم معين جمعت عناصره ومقوماته للعرض المسرحى .

زمن وحركة المسرحية :

ان نص كل مسرحية يشتمل فى طاقته على عناصر خاصة للزمن والحركة وهذه العناصر ليست مجرد المقاييس التى يتضمنها التقسيم فى فصول او فى مناظر او التى يحتوى عليها قالب الجملة ،او طابع الفقرة ،او اوزان الشعر المتباينة كل التباين ... ففى هذا كله ولا شك قابلية مادية للحركة غنية بالقبض والتحديد وغنية بالحرية على السواء .. اذ تختلف الجملة من مؤلف الى مؤلف ،وبيت الشعر العاطفى عند شاعر غيره عند شاعر اخر ،والدعاء الدينى مثلا ليس كالنداء الخطابى .. وهذا كله ينهض على اساس تقسيم الزمن تقسيما متباينا .. ومجرد التجزئ البسيط فى فصول او فى مناظر فى مشاهد طويلة او فى مشاهد قصيرة .. مجرد هذا التجزئ على بساطته يفرض تقطيعا زمانيا وفقا لايقاع معين .. ان هذا كله لا احد ينكره ولكن الامر لا يقف عند هذا الحد .

فالبناء السيكلوجى للمسرحية يتطلب بدوره قواما فنيا ،ويفرض من ناحية اخرى ميما ايقاعيه خاصة به .

فحقيقة الشخصيات تقتضى تيارا خاصا من التأثير والتحريك وتتطلب اداء — انفعاليا تتفرد به ، كما تتطلب ان تكون الشحنة الانفعالية او الاحتواء الداخلى بشكل عام متماسكا ومنسجما مع السلوك ومع البناء الاخلاقى للشخصية ، واخيرا تتطلب حقيقة الشخصيات لهذا كله تعبيرات وترجمات تنهض على اساس من التقاليد المسرحية .

* فالحركة الداخلية المشتملة على عاطفة دينية مثلا ، تحمل هى نفسها الدلالات والتعبيرات التى تلتقى مع التعبير الصامت الصادر عن حركة الجسم .

* وحركة المفكر الذى يقلب الامر على وجوهه المختلفة ، ليست هى حركة العاشق الذى يتغنى بجمال معشوقته .

* المد والجزر بين الحلم والحقيقة عند " مشلينيا " فى أهل الكهف وبين الفن والحياة عند " بيجماليون " ينهض على اساس تنسيق زمنى مغاير لذلك الذى تنهض على اساسه دفعة البحث الدرامية عند " ايديبس " رغم أن المسرحيات الثلاث لمؤلف واحد هو توفيق الحكيم .

* لعنات " الملك لير " وحالات الرعب والفزع عند " اورست " تنظم الوقت وتقسمه بطريقة لا يقوم بها تردد " لورانزاسيو " والمشى فى النوم عند " الليدى مكبث " او تأملات " هملت (" .

* وهملت الذى يقول : " اكائن انا ام غير كائن " سواء أكان ذلك فى حركات او فى كلمات او فى لحظات صمت — يملاء حيزا زمانيا اخر يختلف عن ذلك الحيز الزمنى الذى يملاه هملت نفسه وهو يقول لاوفيليا الى الدير .. الى الدير ..

وهكذا يتضح لنا ان البناء السيكلوجى للمسرحية يتطلب قيما ايقاعية خاصة به ،وأن حياة كل شخصية وبالتالى حياة كل مسرحية فى قمة غاياتها الدرامية ، تستلزم ايقاعا اصيلا خاصا بها ...

غير أننا اذا اردنا ان نتحدث عن الحركة والايقاع حديثا اوسع نطاقا فأننا سنجد أن الاعتبارات السيكلوجية ليست هى وحدها التى تتدخل فى عملية الصياغة الزمانية والفراغية للعرض المسرحى .

ففى التراجيديا الكلاسيكية مقد تواجه حالات يمتد فيها ايقاع الاداء لدى الشخصيات الى مجالات اوسع نطاقا واكثر تعقيدا ،وكذلك فى بعض تجارب التأليف المعاصر التى تنهض على حيز زمنى خاص .

فى مسرحية " اوديب الملك " مثلا ، نجد أن اللعنة المقرونة بالدم والجنس التى تثقل اوديب ، تحمل بين طياتها سر المسئولية عن خطيئة وقع فيها الفرد وهو برئ ، والشخصية فى مثل هذه المسرحية تفيض منها امتدادات الى القدر ، والمجتمع ،والحرية ،والى سر العالم ، وسر الانسان فى نضاله ضد هذا العالم وضد نفسه .

ثم نحن فى مسرحية " اوديب فى كولونا " نجد ان حقيقة اوديب تفيض وتمتد ايضا الى مافوق الطبيعة نجد أن الانسان الذى الهبه القدر بالسياط ، قد اصبح هو نفسه قدرا ... فبالاضافة الى الشخصية الحية هو ايضا رمز حى ، ثم بعد ذلك هو فى النهاية رمز نقى .. يلفه من الموت ، ويذوب مختفيا فى عناصر الكون تطويه الاسرار من أجل صعوده الى " الاولمب " فى رحاب الالهة .

فالصياغة الزمانية مثلا فى هذا الضرب من التراجيديا الكلاسيكية لا تدور فى

نطاق الاعتبارات السيكلوجية وحدها ، وانما تمتد كذلك الى مجال الرمز والى مجال الميتلفيزيقا فيما وراء الطبيعة ٠

مثل هذه الحالات يمكن تلخيصها وتحديدها فى العرض المسرحى على أساس قيم ايقاعية تبتكرها مخيلة غنية المحتوى متسعة الافاق ٠

تعريف بالايقاع المركب والايقاع العام :

يكون ايقاع الحركة مركبا عندما يرتبط تتابع الحركة عند شخصية بتتابع الحركة لدى شخصيات اخرى فى ايقاع مزدوج او متعدد الخطوط الدرامية ٠

اما الايقاع العام ، فهو الايقاع الذى يتمثل فى تشابك وتآلف سائر عناصر العرض ٠٠ فاذا افترضنا مثلا ان مشهدا تجرى احداثه بين اشباح الاشجار فى ظلمة الليل ، وترتكب خلاله جريمة قتل ، فان انفعالات الشخصيات مقرونة بتعبيرات الحركة الجسمانية والكلمات المنصوفة ولحظات الصمت ، وهذا كله مقرون بظلمة الليل واشباح الشجر وجو الجريمة ورهبتها فى مثل هذا الموقف ٠٠ كل ذلك ينبغى ان يتآلف له ايقاع عام متمثلا فى تشابك سائر عناصر العرض وهى تتحول من موقف الى موقف ٠٠ حتى تكتمل مواقف المسرحية جميعا فيكتمل ايقاع حياتها المعروضة على خشبة المسرح ٠

فالايقاع المتعاقب الصادر عن عناصر الاداء التمثيلى والاضاءة والمنظر الى غير ذلك من العناصر المتشابكة فى العرض ، هو ما نسميه بالايقاع العام الذى يحقق المخرج صياغته فى التدريبات النهائية للمسرحية ٠٠٠

ملامح جوهريـــــة

أ ـ الممثل الفنان والحياة من حولـه

من كل ماتقدم تستطيع أن تستشف أن الممثل محتاج الى القدرة علـــــى التركيز ، والى الشفافية الجمالية ، والى الذاكرة العاطفية ، والى الدراســات السيكلوجية والاجتماعية ... والى كل مامن شأنه ان يكون منه فنانــــــا على مستوى الاحتراف .

وفى هذا الصدد يقول " جان ڤيلا " مثلا :

" ان انشاء الشخصية وتكوينها هو مجال الخلق الفنى الذى يجعل عمل الممثل ينتمى الى عمل الفنان ، لان هذا الانشاء والتكوين يتضمن اختيارا ، وملاحظة وبحثا والهاما ، وهيمنة . " .

ثم عن الاختيار يضيف ڤيلار :ـ

" ان الممثل يختار من داخله ومن حوله .

من حوله ، لان الطبيعة التى لديه تحت ناظريه تسلم الى انتباهه ـ ولنقـــل ايضا الى تأمله ـ النماذج الكثيرة التنوع ، البالغة الخصوصية والتميز .

ومن داخله ، لان الممثل اذا لم يلاحظ ابدا بما فيه الكفاية حركة الحيـــــاة وتزاحمها عن جانبيه ، فانه لا يسلم فى اغلب الاحيان حساسيته للاتصال بها .

وبالاختصار ، ينبغى للممثل ان يكون قادرا على أن يختزن فى ذاكرتـــه البصرية النماذج البشرية التى أثارت انتباهه ، كما ينبغى له أن يعرف طريقة الى الاحتفاظ فى ذاكرته العاطفية بجراح قلبه وبالتجارب النفسية والالام ـ

المعنوية التى مر بها ... ينبغى له أن يعرف كيف يستعين بهذه الذاكرة وكيف يحافظ عليها ..

ب ـ التسليم بقابلية تغيير ملامح المهنة وتطورها بتطور الزمن :

من البديهى أن يكون لكل مجتمع فى كل عصر اساليبه الخاصة وطرق الحياة فيه ،ومن الطبيعى ان تختلف القيم الاستطيقية نفسها باختلاف الزمن وعندما يكون الممثل مطالبا بمعرفة الطابع العام للحياة بمجتمع معين وفى فترة تاريخية معينة ، فليس ذلك لكى يقدم الشخصية التى سيمثلها بالضرورة ـ فى اطار الواقعية التاريخية ، وانما يفيد ذلك ايضا فى مجرد اعطاء " عبقة " من روح العصر تخدم الاسلوب الايحائى او الرمزى الذى يصح أن يتبع فى صياغة العرض ، كما يفيد كذلك فى الاهتداء الى الدلالة الاجتماعية للشخصية .

وفن الممثل ، شأنه شأن غيره من الفنون ،تنعكس عليه روح العصر فى كل مجتمع وتتأثر ملامحه ، تبعا لذلك تأثرا واضحا ، كما يتفاعل هذا الفن تلقائيا مع التيارات الادبية ويعتبر مكملا لها ، كما تعتبر هى ايضا مكملة له .

ونستطيع ان نلاحظ على سبيل المثال فيما يتصل بهذه القضية ، أن ـ الطبيعة " كتيار أدبى وفكرى ، لم تستطع ان تشق طريقها الى المسرح الفرنسى فى بداية الامر ، ففشل عرض مسرحية " الغربان " لهنرى بيك مثلا فشلا ذريعا ، لان هذا التيار الادبى والفكرى قد استند فى مراحله الاولى على اساليب اداء لا تلائمه ، من قبيل الالقاء المجنح والحركة السامقة وغيرها من ملامح الاداء التى كانت شائعة ومقرونة بالرومانتيكية ومسرح

السيف والعباءة ٠٠ !! وكان من الضرورى ان يأتى " اندريه انطوان " كرجل مسرح " ، فيغير فى وسائل الاداء وملامح التعبير فى فن الممثـــل بما يتفق مع تيار الطبيعية شكلا ومضمونا ، حتى تجد عروض هذا التيـــار طريقها الصحيح الى المسرح ٠

ويستخلص من هذه التجربة التاريخية وغيرها ، أن التفاعل والترابـــط والتوافق بين التيارات الادبية وبين وسائل التعبير المسرحى مسألة ضروريـــة لنجاح العروض ، ولاطراد نماء الحركة المسرحية فى مجموعها داخل اطـــار مجتمع معين ٠

والملاحظ بالنسبة للفترة المعاصرة انها قد فتحت افاقا عريضة ومتشعبـــة أمام ملامح " فن الممثل " فهناك محاولات وتجارب تتجه مثلا نحو مايسمـــى بالمسرح المرتجل او المسرح الجماعى ، وهناك الاتجاه نحو مايسمى بالمسرح الشامل ، والاتجاه الى "كسر الايهام " احيانا من منطلق نظرية ذات طابع سياسى كما فى مسرح " برتولتبرشـــت " واحيانا من منطلق نظريـــة استطيقية ا ن الاداء من قبيل نظرية " لويس جوفيه " عن الممثل الغـــير متقمص " ، وهناك على سبيل المثال ايضا اتجاه مسرح " العبث واللامعقول ومايتطلبه من معالجات غير عادية وحيل تتداخل بالضرورة فى بنـــاء الشخصيات وبالتالى فى ملامح فن الممثل ٠

ولكن مثل هذه الاتجاهات ، لا تتنافى بطبيعة الحال مع الاساس النظرى المعنى لك ، لان أعداد الممثل المحترف لايمكن أن يقفز مباشرة الـــى الملامح للبالغة الخصوصية ، وانما يتحتم ان يرتكز اولا على اسس عامـــة ثم يتكيف بعد ذلك مع الملامح المستحدثة التى تعتبر من المتطلبات الجديدة لممارسة المهنة ٠

خاتمـــة

حول ملامح المناهج الجديدة فى اعداد الممثل المحترف

الاتجاهات المتبعة حديثا من جانب اساتذة التمثيل فى " اعداد الممثل المحترف " ، لم تعد فى معظمها تستند على " النصوص الادبية " فـــــى المراحل الاولى لهذا الاعداد ،بل ويلاحظ ان اتجاهات ستانسلافسكـــــى وفاختانجوف ، وكوبو ، وديلان ... وغيرهم من رواد المسرح العالمى فـــــى نهايات القرن الماضى وبدايات الحالى ، تعتبر هى ايضا من الاتجاهـــات التى وجهت عناية كبرى الى مصادر الالهام الذاتية والى الاستفادة مــــن الارتجال والابتكار فى صقل مواهب الممثل .

وصحيح ان هناك بلدان مازال يميل اساتذة التمثيل فيها الى الالتزام بالتوازن فى اعدادهم للممثل ،ففى " رومانيا " مثلا ، نجدهم يحددون المراحـــــل على النحو التالى :

- تقويم وصقل وسائل التعبير فى السنة الاولى .
- ربط هذه الوسائل بالنصوص وبالفعل المسرحى فى السنةالثانية ، مـــــع ملاحصة ان يكون التجزئ والتقسيم الدرامى فى هذه النصوص بالـــــغ الوضوح .
- التوسع فى الادوار والانواع فى السنة الثالثة .
- على أن يقوم الطالب فى السنة الرابعة بخلق دور فى عرض مسرحى كامـــل يتم اداؤه بحضور جمهور .

ولكن هناك فى الطرف الاخر ، أساتذة يقفون باصرار ضد " النص " فـــى السنتين الاولى والثانية ، فعند الاستاذ الفرنسى " ميشيل سان دنــــى " يتحول الارتجال والابتكار الى قانون فى تكوين الممثل وتطوير قدراتــــه

فالطالب عليه أن يكتشف بنفسه طبيعة الاداء وقوانينه الداخلية المتعلقة بالوجود وبالتعبير العضوى •

ويرى سان دنى أن المسرح فى جوهره لا يستمد وجوده من النص ، وبالتالى يكون من المشروع والعملى أن يلغى النص فى البداية ، ليتثبت الطالب من قدراته الخاصة الخلاقة ، ويتعرف على جسده الذى هو المحرك والمنظم للذهن والانفعالات ••• على أن كل ما هو معنوى او روحى سيأتى بالضرورة بعد ذلك تلقائيا •

ومن هذا المنطلق يكون التركيز فى المراحل الاولى مقرونا بما يلى :ـ

* التمثيل الصامت ، على أساس تكوين ممثلين ، لا لتقديم لوحات تمثيلية صامتة •
* تدريبات للتشكل والتغير والانتقال الى عالم الحيوان ، دونما اندفاع فى مثل هذا الاتجاه ••• ولكن فقط لتتاح الفرصة لان ينطلق من العقل الباطن لحظات صدق تنتمى الى المعالجات النفسية ، اكثر من انتمائها الى الاثارة والمحركات المسرحية •
* تدريبات " سيرك " لانه يتطلب من الطالب ان يخلق الايحاء بقدراته الخاصة وتكنيكه الذى ينفرد به ، دون أن تكون لديه لا وسائل السيرك ولا اكسسواراته ، انه عنصر خارق للعادة ، مثير للتسلية ، ويخترق للواقع ولكن ينبغى ادراك الحدود التى ينبغى ايقاف الطالب عندها حتى لا يقذف بقدراته فى المجال التخصصى للسيرك •
* والاتجاه نحو الارتجال والابتكار ينادى ايضا تدريبات " القناع " التى تعلم الحدث موجها بالانضباط ، والقوة ، والبساطة ، والمساندة •

وكل هذا بحسب منهج سان دنى ، يتم فى السنة الاولى •

وفى السنة الثانية ،ينتقل الطالب الى التعبير الجماعى ، يبتكر ٠٠٠ ولكن يقذف بنفسه فى الوقت ذاته فى اطار التعبير الجماعى ،وهنا يتداخل الصوت مع التعبير الصامت ، وينتج العرض القصير ، وتتداخل الملابس فى الاداء على منصات عارية انه الابتكار والارتجال الحر والصعب فى الوقت نفسه ٠

ويفترض " سان دنى " أن الطالب الذى لا يحقق نجاحا فى السنتين الاولى والثانية ، ينبغى أن يترك المدرسة الدرامية نهائيا ٠٠

وفى السنتين الثالثة والرابعة فقط ينتقل الطالب الى مرحلة تفسير الادوار ، من وجهه نظر هذا الاستاذ ٠

وعلى أنه من الواضح فى نهاية المطاف ، أن كل منهج سليم لاعداد الممثل المحترف ، ينبغى أن يستهدف مايلى :ـ

ـ تفجير طاقات الطالب وقدراته الذاتية الى أبعد مدى ٠
ـ انماء الروح الجماعية عنده ، مقرونة بالاخلاص للفن ٠
ـ تزويده بكل متطلبات المهنة فى مجالات العمل التى تنتظره ٠

نبيل الالفى

